

DEL COLOR AL SENSORAMA. CINE E INDUSTRIA CULTURAL*

Simón Puerta Domínguez**

FROM COLOR TO SENSORAMA. FILM AND CULTURAL INDUSTRY

DE COR A SENSORAMA. CINEMA E INDÚSTRIA CULTURAL

Fecha de recepción: 27 de marzo de 2016.

Fecha de aprobación: 23 de junio de 2016.

Sugerencia de citación:

Puerta Domínguez, S. (2016). Del color al sensorama. Cine e industria cultural. *Razón Crítica*, 1, 170-205, doi: <http://dx.doi.org/10.21789/25007807.1141>

-
- * El presente artículo de investigación se estructura a partir de la tesis titulada “Cine y cultura de masas. Una aproximación a partir de la filosofía de la Teoría Crítica”, con la cual el autor obtuvo el título de Magíster en Filosofía en la Universidad de Antioquia. Una versión parcial fue presentada como ponencia bajo el título “Del color al sensorama. El papel del cine en el creciente perfeccionamiento de la industria cultural”, en el *III Congreso Internacional (V Nacional) de Teoría Crítica*, realizado en la Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia) en 2015.
- ** Antropólogo, Magíster en Filosofía y doctorando en Filosofía, en la Universidad de Antioquia. Docente investigador del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia, y miembro del Grupo de Investigación en Filosofía Política (GIFP), del Instituto de Filosofía de la misma universidad (Universidad de Antioquia, Colombia). Correo electrónico: simon.puerta@udea.edu.co; puerta.dominguez@gmail.com.

RESUMEN

En el presente artículo me propongo señalar cómo, a partir de las prácticas de innovación tecnológica en el cine (mejoras técnicas como el sonido, el color, hasta la tercera dimensión y sus concreciones actuales), se reduce lo cinematográfico al azar administrado, a la falta de reflexión en las decisiones técnicas respecto a las obras y su contexto, a partir de la disociación de la relación entre forma y contenido en la constitución de la obra y en su carácter dialéctico. Así mismo, propongo también una breve reflexión sobre las perspectivas del cine inmerso en esta situación de mercado, sus posibilidades de autonomía y de generación de contenidos transgresores del arte estandarizado que prima, todo a partir de los análisis realizados por la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt para la primera mitad del siglo xx. Argumento que, si bien la situación no es alentadora, y se hace necesaria la problematización de la creación y el consumo de cine, es posible pensar los medios técnicos actuales para potenciar un arte emancipado.

PALABRAS CLAVE:

industria cultural, arte, estandarización, cine, entretenimiento.

ABSTRACT

In this article I intend to point out how, from the practices of technological innovation in film (technical improvements such as sound, color, up to the third dimension and its current concretions), the film is reduced to administered randomness, lack of consideration on technical decisions about the work and its context, starting from the dissociation of the relationship between form and content in the constitution of the work and its dialectical character. Likewise, I also propose a brief reflection on the prospects of film, immersed in this market situation, its possibilities of autonomy and generation of content that transgress the prevailing standardized art. All of this, starting from the analysis conducted by Critical Theory from School of Frankfurt for the first half of the twentieth century. I argue that, although the situation is not encouraging, and the questioning of creation and consumption of film is necessary, it is possible to think the current technical means to enhance an emancipated art.

KEYWORDS:

cultural industry, art, standardization, film, entertainment.

RESUMO

Neste artigo eu pretendo apontar como, a partir das práticas de inovação tecnológica no cinema (melhorias técnicas, tais como som, cor, até a terceira dimensão e as suas concreções atuais), o cinematográfico é reduzido a administração do acaso, a falta de reflexão em decisões técnicas sobre a obra e seu contexto, a partir da dissociação da relação entre forma e conteúdo na constituição da obra e seu caráter dialético. Da mesma forma, eu também proponho uma breve reflexão sobre as perspectivas do cinema, imerso nesta situação do mercado, as possibilidades de autonomia e geração de conteúdo que transgrida o arte padronizado prevalecente, tudo a partir de análises realizadas pela teoria crítica da Escola de Frankfurt para a primeira metade do século XX. Eu argumento que, embora a situação não é encorajadora, e problematização da criação e consumo de cinema é necessária, é possível pensar os meios técnicos atuais para maximizar um arte emancipado.

PALAVRAS-CHAVE:

indústria cultural, arte, normalização, cinema, entretenimento.

INTRODUCCIÓN

1. El *aura*, concepto acuñado por Walter Benjamin (2008), remite a lo *tradicional* (p. 13) y a lo *sagrado* (Echeverría, 2005, p. 247), a la insistencia en la separación, desde el plano del arte, y concordante con la realidad misma, entre un espacio colectivo, cotidiano, de experiencia social, que se encuentra atravesado y determinado por las lógicas de la sociedad civil, las relaciones basadas en la competencia y el trabajo alienado, y uno privado y cerrado, que se presenta como el único donde es posible el desarrollo de la personalidad; es decir, la forma aurática del arte reprocha, así sea de manera parcial y aislada de la praxis social misma, la mala conciencia o falsa universalidad, cuestionando la integración real de estos espacios de la sociabilidad. Como contraste con el espacio público secularizado (parcialmente), el arte aurático propone un ámbito sobrenatural, metafísico, y se presenta con un “valor para el culto” (Echeverría, 2005, p. 247), que implica una disposición

La industria cultural, es decir, la concepción de la cultura como prolongación afirmativa del orden social dominante, es un concepto central acuñado por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer (2007) en 1944 para la reflexión sobre la cultura de masas del siglo XX. Lo que señalan estos filósofos de la Escuela de Frankfurt es que se trata de un fenómeno imbricado con la lógica general del capitalismo como sistema de relaciones sociales mercantilizadas, que impone su estilo a todas las formas artísticas, integrándolas a la praxis social de producción material de la que las obras auténticas buscan distinguirse. Al integrar el arte al ámbito público, e incluso al constituir *un nuevo aura, un aura revitalizado para ofrecer como mercancía*, la industria cultural produce un espejismo de integración real: provee a todos los individuos de lo que antaño era privilegio de unos pocos, una praxis ritual, una praxis de la individualidad, por más que esta individualidad, este *sí-mismo* (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 140) que provee a cada uno de sus consumidores, sea idéntico a ella misma, y por lo tanto, los ejemplarice bajo esta ilusoria consideración del logro de la personalidad. Con el concepto de industria cultural se busca señalar, entonces, el paso epocal de una forma de consumo cultural a otra, que actualmente adquiere formas renovadas, y permite dar cuenta de la pertinencia del análisis de los filósofos de Frankfurt.

En la instrumentalización del arte o el arte afirmativo que se da en la industria cultural, se da así la “*estetización de la política*” (Benjamin, 2008, p. 45). El *aura*¹, que en la época burguesa anterior a la masificación total² cumplía

parcialmente una función social de resistencia ante la integración a la lógica del sistema social, es ahora insertada en los bienes culturales de la industria cultural para romper con su carácter hipostasiado, con su distinción, necesaria ante la subsunción real del individuo al sistema social. Ya el aura de la industria cultural adapta, en la integración de todas las individualidades en un nuevo ritual: el del consumo de bienes estandarizados. Si Benjamin (2008) señalaba en 1934 un aura para la individualidad burguesa, excluyente pero consecuente con la contradicción de la época, ahora emerge, en cambio, un aura para la integración, haciendo uso del carácter ritual para negar la contradicción –que no ha sido superada–, para reproducir una visión del mundo donde se reconcilian el individuo y la sociedad capitalista³. El sueño del humanismo renacentista de una cultura universal que el aura burgués pregonó pero no realizó (Marcuse, 1978, p. 50), es ahora consumado por la pérdida de la ambigüedad con que la obra de arte se presentaba con respecto al sistema social, pasando a ser, de manera unidimensional, afirmativa frente a éste.

Es Adorno quien más problematiza este creciente detrimento del individuo en el ámbito de la cultura, especialmente en su emblemático ensayo *Teoría de la pseudocultura*, de 1959. La “decadencia de la cultura” (Adorno, 2004b, p. 86), que no es una problematización que se pueda reducir a la sociedad de masas, sino más bien que es acá donde tiene su punto más alto, está en la forzada reconciliación de su tensión interna entre ser un ámbito de *soberanía*, tal como apareció en la época burguesa de la obra aurática, y ser pura *acomodación* (Adorno, 2004b, p. 533). Éste es el *carácter doble de la cultura* (Adorno, 2004b, p. 89) que se sostuvo en su oposición en la época burguesa clásica o liberal, como equilibrio entre ambos elementos en pugna, dando cuenta del *antagonismo social irreconciliable* que la cultura quisiera resolver, pero no consigue “en tanto que mera cultura”⁴. Al perder su correspondencia con una pretensión de autonomía, que sólo aparecía de manera insípida o incompleta en su condición de soberana –o sagrada,

de recogimiento en la experiencia estética. Como característica inmanente de la obra, el aura es su *autenticidad* (Benjamin, 2008, p. 13), el *aquí y ahora* que la hacen original, que se opone al progreso moderno y su ataque contra lo anterior, presentándose como “representación de una tradición que transmite ese objeto hasta hoy en día en su mismidad e identidad” (2008, p. 13). Para profundizar en el concepto de aura, ver especialmente Benjamin (2008) y Fürnkäs (2014).

2. Es decir, al proceso de masificación en las ciudades, que se agudiza y llega a su cenit en el siglo XX, y que en el ámbito artístico y, más ampliamente, cultural, he señalado como *industria cultural*.

3. Para ampliar este análisis del aura y su forma integrada a la industria cultural, se recomienda revisar *Teoría estética* (Adorno, 2004), *Estética* (1958/59) (Adorno, 2013), *Aura* (Fürnkäs, 2014), y *Arte y utopía* (Echeverría, 2005).

4. La “vieja injusticia” (Adorno, 2004b, p. 89), esto es, la exclusión de los dominados de la cultura como el espacio de la soberanía, es cuestión externa a la cultura misma. Por eso no se puede resolver en ella, sino sólo ser por ella delatada.

es decir, excluyente–, la cultura pasa de ser “ese elemento que señala más allá del sistema de autoconservación de la especie” (Adorno, 2004b, p. 122) para acentuarse enfáticamente como *adaptación* (Adorno, 2004b, p. 88); a identificarse con los mecanismos que reducen a los hombres a mera autoconservación: “la adaptación es directamente el esquema del dominio progresivo” (2004b, p. 89).

I. La función afirmativa del cine en el autosabotaje de la modernidad

El carácter retrógrado de la industria cultural implica dar un uso irracional a la particularidad técnica de la nueva forma de arte que es el cine; éste se instrumentaliza para cumplir una *función afirmativa en el autosabotaje de la modernidad*. El juicio general de los filósofos de Frankfurt sobre la época, de la imposición de una abstractividad que permea y desplaza toda particularidad⁵, será aquello que sostiene todo su análisis cinematográfico. El énfasis en el cine no es gratuito. El cine es la manifestación por excelencia de la cultura de masas, al condensar arte y diversión, la confluencia de la anterior división de clases en el ámbito ocioso; *en el cine está la sociedad*, señala Siegfried Kracauer (2006b, p. 235) ya en 1927. Como producto de la cultura de masas, y baluarte fundamental de la industria cultural, en el cine se reproduce, con gran eficacia, la *ratio* abstractiva y la prolongación del tiempo de trabajo al tiempo libre. Este problema cobra una mayor relevancia en cuanto el *valor fotográfico* mismo del cine, precisamente aquella característica que la Teoría Crítica señalaría como central para la posibilidad de un cine crítico, de un cine que se correspondiera con su época desde su condición de nuevo arte, se ve reducido a valor de cambio. El cine no es, entonces, un arte “original de las masas” (Adorno & Eisler, 2007, p. 11), sino un “arte manipulado”

5. Para un mayor énfasis en este juicio general de la Teoría Crítica a la modernidad capitalista, ver especialmente Adorno y Horkheimer (2007), Horkheimer (2003) y Kracauer (2006c).

(2007, p. 12), que no responde a sus potencialidades técnicas, a su *capacidad lúdica*, en términos de Benjamin (2008).

Es la fotografía la primera forma de este nuevo arte, a partir de la cual, posteriormente, el cine conseguiría la autenticidad de su lenguaje. Siegfried Kracauer (2006a), en 1927, y Walter Benjamin (1982), en 1931, a partir de sus propias reflexiones, permiten determinar un marco teórico donde convergen, y señalan la misma problemática: en los comienzos de la fotografía ya está dada la pugna entre la conservación del *aura burguesa*, el valor profano del arte que Benjamin esperaba como resultado de la revolución socialista, y el *falso aura* que, por el desarrollo histórico y la contrarrevolución del modelo dominante, se impone como industria cultural.

Las nuevas posibilidades del arte, a partir de una nueva forma técnica de producción, relacionada con el contexto socio histórico y el trepidante desarrollo de la industria, no fueron bien recibidas inicialmente. Los teóricos críticos encuentran en los discursos de la época un ímpetu de acomodación del nuevo arte a las características del estilo burgués clásico, el aurático: así como Kracauer acusaba a los fotógrafos y cineastas de buscar legitimar su trabajo como arte adoptando las formas tradicionales (Kracauer, 2006a, pp. 284-285), Benjamin ve esto en los teóricos de la fotografía y del cine, que se esforzaban por presentar estos productos como portadores del viejo valor de culto (Benjamin, 2008, pp. 24-26), ya no correspondiente con el avance técnico de la fotografía. La teorización sobre la fotografía, en su surgimiento, parte de una consideración “antitécnica” (Benjamin, 1982, p. 65), mediante un “concepto fetichista del arte” (1982, p. 64) que justifica a la fotografía ante la pintura, el canon dominante en el estilo burgués clásico. Había una resistencia al cambio de época que el arte señalaba.

El “condicionamiento técnico del fenómeno aurático” (Benjamin, 1982, p. 72) que la fotografía posibilita, al

“hacer las cosas más próximas a nosotros mismos” (1982, p. 75), y que para Benjamin sería una afinidad volcada a corresponder a una nueva condición política, se ve *neutralizado* por su absorción en la *moda* guiada por el mercado (Benjamin, 1982, p. 80; Kracauer, 2006a, p. 292); la creatividad en la fotografía, bajo esta resistencia a asumirlo como nuevo arte, deviene en su sumisión al *estilo* correspondiente a la naciente industria cultural, y que en vez de permitir un *arte profano*, ya no lejano, sino inmerso en la praxis cotidiana, produce una nueva forma de aura, un *aura falso*, en cuanto ya no se constituye a partir de los bienes culturales mismos, sino de lo exterior a ellos, tal como desarrollaré que sucede en el cine, desde el culto a los actores hasta el detalle técnico.

Kracauer señala que es su reducción a mero instrumento publicitario lo que impide a la fotografía dar cuenta de sus características propias: las revistas ilustradas, en este caso, desvían las posibilidades de la imagen fotográfica a la mera distracción (Kracauer, 2006a, p. 292). De esta manera, los fotógrafos artísticos –o *creativos*, para Benjamin (1982, p. 81)– buscan la imitación del estilo de otras formas de arte, fallidamente: “Los artistas-fotógrafos actúan en el sentido de aquellos poderes sociales que están interesados en la apariencia de lo espiritual porque temen el espíritu verdadero” (Kracauer, 2006a, p. 284). Lo que señalan Benjamin y Kracauer es una resistencia a una forma técnica distinta de aproximación a la creación artística.

Susan Sontag, en su ensayo *Ante el dolor de los demás* (2011) de 2003, presenta un ejemplo bastante contundente que refleja aquello que Kracauer estaba señalando como un uso reducido y empobrecedor de la fotografía. La publicidad, como señalan Adorno y Horkheimer (2007) que sucede en la industria cultural en general, es identificada con los bienes culturales hechos mercancías, no hay diferencias entre ambos: “Como bajo la presión del sistema cada producto emplea la técnica publicitaria, ésta

ha entrado en el idioma, en el «estilo» de la industria cultural” (p. 176), se “fundan la una en la otra” (p. 177).

Es en este sentido que, con la siguiente descripción, Sontag (2011) problematiza el uso de la fotografía:

Cuando la fotografía de Capa del soldado republicano en el instante de la muerte se publicó en *Life* el 12 de julio de 1937, ocupaba completa la página derecha; a la izquierda había un anuncio a toda página de Vitalis, un fijador de pelo para hombre, con una pequeña foto de alguien afanándose en el tenis y un amplio retrato del mismo individuo de chaqueta blanca y formal ostentando una cabeza de lustroso cabello aplastado y peinado a raya con esmero (p. 34).

La equiparación de ambas imágenes, una al lado de la otra, pese a su total contraste, da cuenta de la identidad con que se consumen, de cuán poco valor tienen en sí mismas como imágenes, y de cómo son más bien intercambiables y no están ahí para ser realmente observadas. Este ejemplo permite ver lo que Kracauer quiere problematizar, el hecho de que “en las revistas ilustradas, el público ve el mundo que las revistas ilustradas impiden percibir” (Kracauer, 2006a, pp. 291-292). Esto es producto de una época, señalan los teóricos críticos, que *huye de la memoria –de la comunicabilidad de la experiencia* (Benjamin, 1991)–, que tiene *miedo a la muerte* (Kracauer, 2006a, p. 292), y que en la acumulación sin pausa y sin reflexión de imágenes –como sucede en la revista *Life* que Sontag señala– desesperadamente pretendiera encontrar dicha huida como una eternización del presente fotografiado. Benjamin había señalado, en el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, que, en su uso liberado, el cine, como continuación y potenciación de la fotografía, permitiría una sintonía tal con la época, que daría cuenta, desde su forma, del peligro de muerte correspondiente a sus lógicas y sus ritmos, a la ciudad y al sentido de vida basado en la competencia, de una manera crítica y reveladora (2008, p.

42). Un uso de la fotografía que aspirara a dicha reciprocidad con la percepción de la masa, y que en últimas tendría aquí su potencial revolucionario, no podría subsumirse a su valor mercantil de la manera en que he señalado.

Al ser la creatividad fotográfica fetichizada en la moda, la contrapartida será, en términos de Benjamin, la “construcción fotográfica” (1982, p. 81). *La fotografía constructiva*, aquella que se correspondería en su forma con el peligro de muerte de la época, capta el contexto humano donde aparece, mientras que la *fotografía creadora*, que parte para su determinación en algo externo a ella, capta el contexto de la moda donde aparece, no responde a su fin humano o humanizador. Si la constructiva busca *experimento y enseñanzas* –actualizando así la *narración*–, la creativa, claramente la forma de la fotografía de la industria cultural, busca *atractivo y sugestión*, identificándose así totalmente con los bienes publicitarios.

Lo que para Benjamin es fotografía creativa, para Kracauer es, ya en el ámbito cinematográfico, el *cine teatral* (1996, p. 370), según señala en su paradigmático libro *Teoría del cine*, de 1960. Éste sería una forma de cine que, como vengo desarrollando con el caso de la fotografía, busca imitar, para su legitimación como arte, el estilo del arte aurático burgués, en este caso, forzando los procedimientos formales del teatro, como un cine que busca alimentarse de una autenticidad que no es la suya, no arriesgándose a desarrollar sus características particulares. Lo que imitaría del teatro sería su carácter de aquí y ahora, su puesta en escena para un público presente, su irrepetibilidad al estar dado en un momento concreto, esto es, sus características auráticas, correspondientes a su tradición. Kracauer ejemplifica esto con el caso de las adaptaciones de las tragedias teatrales de Shakespeare realizadas por Orson Welles y Renato Castellani, *Othello* (1952) y *Giulietta e Romeo* (1954) respectivamente. Al respecto, Kracauer (1996, p. 14) comenta: “Por mucho que las admire, el espectador no puede dejar de sentir que las historias que relatan no son un producto de la vida material que están retratando,

sino que le han sido impuestas a su trama (coherente en potencia) desde afuera. Incluso en estos productos de una consumada habilidad, lo trágico es un elemento añadido y no inherente”.

Hay un carácter retrógrado en ambas, la fotografía creativa que Benjamin critica y el cine teatral que Kracauer desapruueba, que reproducen un estilo que no corresponde a sus características técnicas e históricas, y al sostener al cine ajeno a su época, éste sigue la tendencia general de enfatizar en lo existente como fatalidad; el cine es así autoconservación [*Selbsterhaltung*], y no “un elemento que señala más allá” (Adorno, 2004b, p. 122) –*autopeligramiento* o “puesta en peligro” de sí mismo [*Selbstpreisgabe*] (Echeverría, 2011, pp. 288-291)–, como correspondería a una forma de arte autónoma, consciente del contexto histórico del que participa.

II. El cine teatral y la ilusión de duplicación

Ahora quisiera centrarme en el fenómeno que, para el caso del cine, es uno de los más centrales: *la ilusión de duplicación*. Eric Hobsbawm (2013) comenta que las salas de cine, que en los años veinte (y hasta mucho después) son realmente, como los llamaron en muchos lugares, *palacios de cine*, lo que hacen es presentar un lujo público para quienes carecen de él en su vida privada. El cine aborda a la masa prometiéndole, ilusoria y temporalmente, un status social, un lujo público que en su ámbito privado el espectador no tiene y que la vieja forma aurática de recepción de las obras sostenía férreamente en su exclusividad. Esta ilusión la logra al proveer elementos de artificio tomados de costumbres de la élite: Un cine basado en textos literarios (folletines y grandes novelas) como introducción al mundo letrado-culto; las cortinas que se abren y se cierran para ocultar o mostrar la pantalla –como la prestigiosa ópera o teatro, ubicados más para un público precisamente letrado–;

y los demás ornamentos arquitectónicos de los palacios de cine: columnas, lámparas lujosas, grandes escaleras, colores llamativos, etc. Esto es precisamente a lo que me refiero por revitalización del aura burgués en la época de masas o *falso aura*, que no es otra cosa que el brindar una *falsa personalidad* en un espacio determinado y controlado, una ampliación del espacio ritual burgués a la totalidad de los consumidores, *pero que no se traduce en una transformación social real, sino que es delimitada a la cultura ahora masificada*. Lo que se logra es que, en vez de propiciar un espacio para el desarrollo de la autonomía, se propicia uno para la administración sistemática de la individualidad.

Toda esta parafernalia de los *palacios de la distracción* los presenta como “lugares de culto de la diversión” (Kracauer, 2006d p. 215), pensados para el espectáculo, donde la película es sólo uno de muchos momentos del acontecimiento; aquí se logra la “*obra de arte total de los efectos*” (p. 216); es decir, el uso técnico para la esteticidad de la praxis política, la estetización de la misma. Asumido de esta manera, en su carácter de espectáculo, el cine cumple un importante papel en la industria cultural como parte de la falsa integración. La innovación técnica en el cine, al proponer elementos formales de manera externa a los contenidos de las obras, tendrá el mismo papel integrador de los palacios de cine hasta la actualidad, será su *continuum* lógico, como mecanismo de provisión, a los consumidores, de la novedad, participando en la sustitución de una democracia política por una del acceso inmediato a los bienes culturales y sus efectos siempre renovados e ingeniosos. La vida pública tiene su aire en la satisfacción por la frescura de los agregados a las estructuras formales y narrativas clásicas, en la noción de avance, de progreso, en la presentación de las películas.

Potenciado con el cine sonoro, y también con la implementación del color, como señala Kracauer (2009b) que es utilizado este avance técnico del medio, el concepto de *la ilusión de duplicación* consiste en la *consideración de la*

realidad como prolongación de la pantalla. La obra se vuelve totalitaria en tanto, al identificar realidad y representación, es, como acusan Adorno y Horkheimer (2007, p. 139), una “atrofia de la imaginación”. Ahora la lógica de la obra es la del sistema social, no hay participación del espectador, se niega su fantasía: “Cuanto más perfecta e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácilmente se logra hoy la ilusión de creer que el mundo fuera de la sala de proyección es la simple prolongación del que se conoce dentro de ella” (p. 139). De esta manera, se da una “traducción estereotipada de todo (...) al esquema de la reproductibilidad mecánica” (2007, p. 140), y esta estereotipación hace a la realidad reducible a una clasificación cuantitativa, a que sea posible asumirla en su totalidad como abstracta. Kracauer llama a estas imágenes que *duplican* “imágenes confirmativas” (1996, p. 375), que tienen la función de hacernos *creer*, no *ver* —es decir, no responden a las posibilidades de la imagen fotográfica como registro—, y que tienen la función de “promocionar una creencia o provocar conformidad” (1996, p. 375).

En “El esquema de masas”, segunda parte del ensayo de *la Industria cultural*, se reitera lo problemático de esta ilusión de duplicación: “Con la liquidación de su oposición a la realidad empírica, el arte adquiere un carácter parasitario” (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 285), mientras que, para Benjamin (2008, p. 18), existía una posibilidad de desmarcar al arte de su existencia parasitaria en el ritual, al pasar de su constitución aurática a una profana. De esta manera, la verdad estética, que estaba ligada “a la expresión de la falsedad de la sociedad burguesa” (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 297), deja su lugar a la *búsqueda imitativa de esa falsedad*, haciendo de ella la verdad. Dicen Adorno y Horkheimer que “sólo hay arte en la medida en que el arte es imposible por efecto del orden que él trasciende”, y en la industria cultural

esa trascendencia es la que se disipa por la pretensión de identificación total de todos los bienes culturales como mercancías⁶. Para ejemplificar este paso del arte autónomo al arte de la industria cultural, los filósofos críticos se refieren al escándalo, paradigmático, que generó Orson Welles en Estados Unidos al simular una invasión extraterrestre a través de la radio –que como el cine, es producto de la masificación de la cultura–:

6. Tiene mucho sentido, entonces, que un manifiesto tan importante como el del Nuevo Cine Alemán, el *Manifiesto de Oberhausen*, al que perteneció el estudiante de Adorno, Alexander Kluge, enfatizara no en una forma concreta de hacer cine, sino en la necesidad de libertad económica, frente a influencias comerciales y privadas (citado en Alsina, 1989, p. 298).

El caso de la invasión de los marcianos en la emisión radiofónica de Orson Welles fue un test que el espíritu positivista aplicó a su propio ámbito de influencia y cuyo resultado fue que la desaparición de la frontera entre imagen y realidad había ya alcanzado el grado de enfermedad colectiva; que la reducción de la obra de arte a la razón empírica estaba dispuesta a tornarse en todo momento en abierta locura, como la que se apodera, por lo pronto a medias, de los *fans* que envían pantalones a Lone Ranger y arreos a su caballo (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 284).

El lenguaje mimético de las obras de arte es volcado contra sí mismo en la forma teatral del cine, incluso con mayor contundencia que en la radio, al ser una búsqueda imitativa de la falsedad de la época en el registro fotográfico de la misma. Esta consideración no es otra cosa que la determinación, para el caso del cine, del problema ya planteado sobre la pérdida de la diferenciación entre la lógica de la obra y la lógica del sistema social en la estandarización que hace la industria cultural de todos los bienes culturales. La realidad captada por la cámara no se desenvuelve a partir de una *mímesis fotográfica o reveladora*, sino a partir de una *mímesis* ya socializada y racionalizada, una *mímesis ideológica*, que reproduce la apariencia social de las cosas, confirmando así su fatalidad. En *El hombre unidimensional*, de 1954, Marcuse (1985) encuentra esta forma mimética de identidad para el plano más amplio de las relaciones sociales, con lo que queda más claro su alcance, y la relación de esta particularidad dentro del

ámbito artístico en la industria cultural con los demás espacios de sociabilidad:

Hoy en día este espacio privado ha sido invadido y cercenado por la realidad tecnológica. La producción y la distribución en masa reclaman al individuo en su totalidad, y ya hace mucho que la psicología industrial ha dejado de reducirse a la fábrica. Los múltiples procesos de introyección parecen haberse osificado en reacciones casi mecánicas. El resultado es, no la adaptación, sino la mimesis, una inmediata identificación del individuo con su sociedad y, a través de ésta, con la sociedad como un todo (Marcuse, 1985, p. 40).

La mimesis ideológica que se despliega en el cine no permite una cercanía con lo concreto, con la realidad misma, que sería más bien un logro de la obra profana benjaminiana, y que implicaría una praxis política totalmente distinta a la promovida por la pasiva de la industria cultural. Es, por el contrario, una teatralización de la realidad, y una sacralización de lo dado como lo verdadero, ya que no hay contraste alguno entre lo presentado en las salas y lo racionalizado en la cotidianidad; es por eso que identifico esta forma teatral del cine como portadora de un *falso aura*, donde, como ya señalé, “se ofrece como paraíso la misma vida cotidiana” (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 155).

Esta *ilusión de duplicación* que identifica la lógica de la obra con la del sistema social, ya la intuía Benjamin (2008) en los comienzos mismos del cine, en su observación de la dinámica de la naciente industria fílmica de Hollywood, donde surgía este falso aura en lo que llamó “el culto a las estrellas” (p. 29), donde se consumaba una respuesta negativa a la pretensión de todos los individuos a ser filmados. En vez de la participación de las masas en la nueva forma de arte, la industria fílmica produce personalidades estereotipadas que están ahí para ser consumidas e imitadas, “representaciones ilusorias y ambivalentes especulaciones” (p. 34), que en vez de ser esos individuos que se representan a sí mismos ante el aparato, son administradores de la personalidad:

“las diferencias son preparadas y propagadas” (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 136). *El mito del éxito* al que se refieren Adorno y Horkheimer (2007, p. 146), que en los personajes de la *tragedia*, la comedia y en general en todas las historias que se narran en el cine teatral, presenta a los espectadores la imagen a seguir, diferenciando claramente entre ganadores y perdedores, entre salvados y hundidos, y haciendo que esta consideración sobre la personalidad, la autenticidad, esté mediada y determinada por una valoración en términos de competitividad. La sublimación estética, que en el arte aurático representaba la plenitud a través de su negación, es cambiada por la represión; los individuos devienen, en su consideración de estos modelos que son las estrellas, en “simples puntos de cruce de las tendencias de lo universal” (2007, p. 168), ejemplares que sólo tienen en la prescindibilidad su autenticidad real. Si la pantalla es la realidad misma, si la industria cultural logra esta identidad, los estereotipos que en ella se reproducen, así como las situaciones y posibilidades, son los únicos reales y posibles.

No es casual, en ese sentido, que los movimientos más progresistas en el cine estuvieran en general desligados de la consideración de la taquilla o de una base ideológica para el desarrollo de sus obras. Vale traer a colación el neorrealismo italiano, tal vez también el más importante para que Kracauer (1996) pudiera dar cuenta de su concepción realista. Surgido en el contexto de posguerra de la Segunda Guerra Mundial, es un movimiento cinematográfico que abarcó tanto la reflexión sobre la forma empírica de cómo hacer cine, como una serie de narrativas imbricadas en la crítica al fascismo y a la contradicción de clases, presentando la pobreza, la miseria y la explotación en un plano de irresolución de los conflictos desde el registro del espacio devastado en su relación con las condiciones sociales: “el neorrealismo en contacto con la realidad descubrió, sobre todo, hambre, miseria, explotación por parte de los ricos; por eso fue *naturalmente* socialista” (Zavattini, en Alsina, 1989, p. 206). Con personajes frágiles y

subalternizados como niños o con víctimas de la guerra, Rossellini y otros autores presentan una Italia y una Europa sumidas en la contradicción. Películas como *Roma, città aperta* (*Roma, ciudad abierta*) (1945) y *Germania, anno zero* (*Alemania, año cero*) (1947), representan bien la idea neorrealista de presentar locaciones reales –en este caso, de ciudades destruidas por la guerra– y personajes “del común”, que padecieron la guerra y sus secuelas, todo con la idea también de utilizar, de manera pertinente por la situación económica de sus países, equipos más baratos y ligeros que los usados normalmente en las películas de gran presupuesto. Esta precariedad de recursos les implicó una libertad creativa con respecto a las exigencias estilísticas predominantes que son bien conocidas.

La tendencia es, sin embargo, un cine constituido desde y para el mercado. En el *detalle técnico*⁷ (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 138) que prima en las obras del cine de la industria cultural, se reproduce además la disposición de sumisión de lo individual en el mundo laboral. Las diferencias reales entre las películas de la industria cultural, aquella apreciación de una diversidad de contenidos, es sólo en cuanto diferencias de detalle, de factores externos a las obras: “Las diferencias de valor presupuestadas por la industria cultural no tienen nada que ver con diferencias objetivas, con el sentido de los productos” (Adorno & Horkheimer, 2007, pp. 136-137). Lo que hay es más bien, como plantea Adorno ya en sus reflexiones sobre el cine en 1947, un *efectismo* (Adorno & Eisler, 2007, p. 57) o una *especulación con el efecto* (Adorno, 2008, p. 295), donde se hilan eventos externos y ajenos a la lógica misma del material fílmico, por lo que, en últimas, se disfruta y celebra es una *ausencia de sentido* (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 150).

Es en este sentido que Kracauer (2009a) aplaude con entusiasmo, en 1928, la presentación de una serie de obras de cine abstracto en Berlín⁸, argumentando

7. Adorno y Horkheimer (2007, pp. 137-141) señalan que el *detalle técnico*, un elemento externo al contenido mismo de la obra, que apoya a la constitución de su forma, es problemático cuando *sustituye* a la obra misma, vaciándola de contenido. El detalle no es en sí mismo empobrecedor, sino que lo es un uso que desplaza de la obra su sentido a estas particularidades.

En el cine, de los muchos detalles técnicos existentes, resaltan, por ejemplo, el formato 3D, en la actualidad, o la implementación del sonido o el color, en su surgimiento. A lo largo del ensayo seguiré desarrollando este concepto, ya que hace parte de la tensión entre un cine autónomo y uno heterónimo.

8. Las obras que referencia Kracauer en este escrito de 1928 para el *Frankfurter Zeitung* son: *Diagonal-Symphonie* (1921-1925), de Viking Eggeling; *Film-Studie* (1925-26), de Hans Richter; *Emak Bakia* (1926), de Man Ray; *À quoi rêvent les jeunes filles* (1924), de Étienne de Beaumont; *P'tite Lili* (1927), de Alberto Cavalcanti. Para la ampliación de su descripción, ver *Sobre la representación de la Gesellschaft* (2009).

9. Siegfried Kracauer (1996) propone una oposición mínima para la reflexión sobre el cine: *cine teatral* y *cine cinematográfico*. Si el primero se refiere, como he venido desarrollando, a una forma del cine subsumida al estilo de la industria cultural –esquemática, estandarizada, empobrecida, determinada por factores externos–, el segundo da cuenta de que el cine no se reduce meramente a esa consideración. El cine *cinematográfico* relaciona sus contenidos con la forma específica del cine (el montaje) y sus posibilidades técnicas particulares, desde el registro fotográfico mismo a la manipulación, deformación o potenciación de la imagen. La reflexión desde la forma en el cine *cinematográfico* implica una ampliación de las posibilidades de la obra misma, más allá del esquematismo que el mercado ha determinado sobremedida, como trata de explicitar este apartado del ensayo.

que, a diferencia de las tendencias hacia un cine de efectos, estrellas y fórmulas teatrales, esta iniciativa permitía visualizar “películas que parecen haber nacido del espíritu del cine mismo. No traducciones de temas literarios en el mudo lenguaje de la óptica, sino procesos originariamente ópticos que no pueden ser traducidos a ningún otro lenguaje” (p. 161). Así mismo, mostraba su recelo con respecto a los avances técnicos del sonido y el color. Sobre el primero, asegura que como aporte a la forma cinematográfica no había sido, para 1928, “técnicamente perfeccionado y estéticamente penetrado” (2009c, p. 167), al ser apenas un “experimento” (p. 168) que todavía no articulaba los sonidos propuestos con el material de cine. Con respecto al segundo, a la implementación del color, llama la atención sobre la forma metodológicamente gratuita en que se emplea, y la necesidad de lograr un *montaje del color* (2009b, p. 174). Lo que encuentra el filósofo crítico acá es una forma teatral de utilización del color en el cine, donde se busca es la imitación del cliché, y un potencial *cinematográfico*⁹ del mismo, dado en la posibilidad del descubrimiento de los objetos. En ambos lo que hay es una distinción, desde su postura, entre una forma efectista y externa de intervenir en la imagen cinematográfica, y otra acorde a la forma del montaje, donde estos elementos potencian el valor estético propio del nuevo arte.

Aunque los efectos y métodos en la estética cinematográfica han variado hasta la actualidad, la lógica de subsunción del carácter cinematográfico o de la forma del cine a la reproducción de una falsa novedad y una falsa dinámica cultural se ha sostenido. El *montaje* mismo, elemento central para el lenguaje del cine, es asumido, en su forma teatral, en función de la *moda* o de un interés mercantil, completamente externo a la cosa misma, a la obra misma, en vez de ser una *interpretación* de la materialidad del cine, de la realidad, como ya Eisenstein había reflexionado en la vanguardia rusa de la década del veinte (Adorno & Eisler, 2007, p. 74). El señalamiento de los teóricos críticos con

respecto a la forma del cine en la modernidad capitalista es precisamente que hay una “huida del montaje como conocimiento de la realidad” (p. 73), para ser más bien, a partir de él, una *duplicación* de ella, pero no en su concreción, en su contradictoriedad, sino en su armonía ideológicamente constituida. De esta manera lo que se construye en la imagen sucede en la realidad misma, hasta el punto que la invasión extraterrestre de Orson Welles salió de su ámbito radiofónico para llenar de espanto a un público que alzó la vista para esperar la aparición de sus verdugos. En términos de Benjamin (2008), la percepción que se instaura por la cámara cinematográfica no fue, como forma de aprendizaje de la segunda naturaleza, como hubiera podido ser, la de un inconsciente óptico *revelador* de la percepción socialmente mediada, sino que fue igual a la percepción socialmente determinada, y nunca superó el plano de la conciencia.

Un ejemplo actual del desvío del valor de la obra en sí misma para su ubicación en algo externo a ella, es decir, de un uso del *detalle técnico* tal como describí que sucede en la industria cultural, se puede ver en la emergencia de películas en formato 3D¹⁰, claramente enmarcadas en la producción industrial de Hollywood. El creciente uso de este formato no está dado con respecto al registro fotográfico de la obra ni con una interlocución con respecto al contenido mismo, sino sólo como efecto que para el montaje es tan secundario que, en muchos casos, se ofrece en salas distintas versiones económicas *sin* el 3D, y versiones con el atractivo a un costo adicional. El 3D no es utilizado con respecto a la objetividad o materialidad de la obra, sino a la taquilla, y la innovación que resulta en una experiencia “más real” aleja de la realidad evidenciada en el cine. Las salas interactivas que se empiezan a popularizar, y que superan al 3D por incluir una relación sensorial más directa entre el espectador y la imagen –sobre todo con respecto a una disposición táctil–, buscan

10. El formato 3D en cine aparece de manera intermitente desde los comienzos del cine mismo, por la búsqueda de potenciación de la experiencia cinematográfica. Su actualidad es de una gran popularidad, la más alta que ha tenido, al punto que muchas veces una película sólo se ofrece bajo el formato; es a este momento presente al que me refiero en el ensayo. Ejemplos tempranos de la búsqueda de inclusión de una tercera dimensión están ya explícitos en autores como Griffith, con su obra *The Musketeers of Pig Alley* (*Los mosqueteros de Pig Alley*) (1912), a partir de la experimentación con la profundidad de foco. Para mayor información ver, entre otros, el libro *Historia del cine* de Román Gubern (2014).

lograr lo que el *sensorama* de la distopía de Huxley (1999), esto es, la identidad entre imagen y realidad, la experiencia inmediata a partir de la imagen, haciendo más difícil dar cuenta del carácter ilusorio de esta duplicación. Me refiero a salas equipadas con distintos artificios para integrar al espectador sensorialmente en lo que acontece en la película, desde vibración en las sillas hasta atomizadores de agua que se activan en las escenas de acción acuática.

Lo que revela este cine generador de la *ilusión de duplicación* es la contradicción social presente, que se puede ver en un juicio afirmativo como el señalado y criticado por Horkheimer (2003) de que “nada hace más sospechoso a un hombre que la falta de acuerdo interior con la vida tal y como ella es” (p. 161). El momento de libertad que puede proveer la obra cinematográfica es, precisamente, la de esta falta de acuerdo. Sin embargo, el énfasis en el cine como distracción, el cine teatralizado, permite esta correspondencia entre individuo y sociedad, una reconciliación forzada y sólo aparente, una *ilusión* producida por una mimesis retrógrada en el lenguaje filmico.

III. Cine, autonomía y emancipación sensorial

Debido a este devenir mercantilizado del nuevo arte, del arte de masas, las cualidades emancipadas y emancipatorias del cine no se dieron. Su manifestación tiene un carácter crítico o negativo, tal como las obras auráticas de la época burguesa. La diferencia estaría en que esta cualidad ya responde a nuevas determinaciones de las problemáticas sociales de la organización y el autoritarismo de la racionalización que en el ámbito cultural se condensan en el sistema de la industria cultural, como una resistencia a la *ilusión de duplicación* en que la reproductibilidad técnica fue dirigida para asimilar la lógica de la obra a la lógica del sistema social. El cine no es, entonces, el *arte lúdico* que Benjamin (2008) auguraba, sino otra forma de arte crítico y opositor al estado de cosas dado, como lo llegó a ser el arte autónomo de la época burguesa clásica. La *lejanía*

–como característica aurática– que ahora se presenta como parte de la capacidad de registro fotográfico, y lo que aparece como ajeno, extraño o lejano es, de manera inmediata, la realidad misma captada por la cámara y, particularmente en el cine –en su radicalización de la imagen fotográfica–, por el *montaje*. La necesidad de una actualización del papel que cumplía el aura, es decir, del sostenimiento general de un *carácter doble de la cultura* (Adorno, 2004b, p. 89) en una reconsideración a partir del contexto –en el pensamiento histórico de Adorno, *después de Auschwitz*–, se hace patente en la sociedad postaurática, esto es, la de la industria cultural, porque sólo de esta manera puede la cultura ir más allá de las relaciones de dominio dadas, distinguirse de ellas, superar la *ilusión de duplicación*.

El cine podría ser, entonces, otra forma de arte opuesta al estado de cosas dado, como lo era el arte aurático de la época burguesa clásica, pero con distintas características que éste, ya que en el cine se articulan al ámbito artístico transformaciones técnicas que tienen implicaciones importantes en su forma y en su contenido, así como en su relación con el espectador, tal como Benjamin (2008) explicaba de su valor fotográfico y de su inmanente reproductibilidad técnica. En este sentido, el objeto de la fotografía siempre fue, para Kracauer (1996), el develar la ideología en nuestra percepción de la realidad; ése es su *realismo*, su invitación a usar la imagen fotográfica como espejo que refleje la naturaleza acallada, tal como le adjudica al arte Adorno (2004a; 2013), y que le concede al cine, si éste asume ese papel realista, y no se reduce a su carácter publicitario, con su énfasis en los *efectos*, los *detalles técnicos* que entran a reemplazar la obra misma. Los recursos técnicos se deben integrar a la obra, hacer parte de su forma.

En este sentido, y como ya dije sobre el 3D, que es un uso retrógrado del *detalle técnico* en el cine subsumido en la industria de Hollywood, también en el cine

contemporáneo se pueden apreciar usos más liberados del montaje y el valor fotográfico de la cámara. Un caso concreto, con que se puede contrastar directamente ese ejemplo de industria cultural, es el del trabajo con el 3D del director Wim Wenders titulado *Pina* (2011), donde se lleva al lenguaje fílmico el legado de la coreógrafa alemana Pina Bausch, en una interlocución única entre la expresividad corporal de los bailarines de su escuela –el Tanztheater Wuppertal Pina Bausch– y la obra de Wenders, un muy dinámico representante del realismo alemán, con acercamientos al movimiento del Nuevo Cine Alemán de la década del setenta. En este caso, el recurso del 3D en *Pina* se fundamenta en las necesidades de su producción particular, desmarcando al *detalle técnico* de su función ideológica. Queda claro, entonces, que el problema no es de la técnica en sí misma, sino de un uso determinado de la misma que no posibilite dar cuenta de su valor para la obra (su valor *cinemático*).

La película fue concebida y realizada totalmente en formato 3D, a partir del interés de dar cuenta del espacio y las corporalidades que lo componen en las piezas creadas por Bausch, ya que el montaje está compuesto a partir de la interpretación del repertorio real del Tanztheater, con que buscaron, tanto sus pupilos y colegas como Wenders, hacerle un homenaje póstumo a la artista, fallecida en 2009. La relación entre forma y contenido en la obra es sólida y se corresponde, en su particularidad, con lo que he llamado un cine cinemático o realista, ya que son inseparables y forman el todo que se presenta como producto artístico. El 3D no es una decisión externa a la materialidad de la obra misma –las coreografías de Bausch–, que responda a lógicas del mercado y la moda del estilo dominante, sino que es el aprovechamiento del avance técnico para posibilitar una relación más apegada a ella, como la búsqueda dialéctica en el arte en insistir en las cosas mismas. La película de Wenders propicia un acercamiento a la labor artística de Bausch; hay un aumento de nuestra capacidad perceptiva en dicha presentación de la

materialidad registrada, el descubrimiento de un lenguaje corporal que va más allá de la contemplación visual y remite a un aspecto de lo táctil que no se separa, sino que potencia, la realidad misma que aparece en la cámara. En una pretensión coral de *narración*, el lenguaje fílmico intercede en *Pina* para dar cuenta del *Tanztheater* de forma que de otra manera sería improbable.

Acá y en las demás obras cinemáticas, el elemento vital del montaje para la experiencia estética es la *sensación* (Adorno & Eisler, 2007, p. 42), el lograr que los patrones perceptivos “se tambaleen”. En el cine que secundaba la revolución socialista de las primeras décadas del siglo XX, y en el cine posterior al fracaso de esta revolución política, el montaje se mantiene en su nuevo valor profano, produciendo un efecto de *shock* físico dado por “el cambio de escenarios y de enfoques que penetran a golpes en el espectador” (Benjamin, 2008, p. 42), y que son tanto más contundentes en cuanto tienen un carácter mimético, una relación real con las dinámicas sociales cosificadas y vueltas contra los individuos. La toma cinematográfica no puede ser fijada, ya que es a través del *shock* que el cine, como señalan agudamente Adorno y Eisler (2007), consigue “que la vida empírica, que dice reproducir en virtud de sus inherentes condiciones técnicas, aparezca como algo extraño que permita reconocer la esencia que late bajo la superficie reproducida realísticamente” (p. 42).

Es en estos términos que Kracauer (1996) insiste con especial rigor en el desenmascaramiento del carácter ideológico de la aprehensión de la realidad física que se da en el cine (pp. 376-377), gracias a estos recursos técnicos, como lo son la distorsión, la ralentización, la ampliación, el acercamiento y el alejamiento de la imagen registrada y el 3D, entre otros, y que se articulan en el montaje para ser imágenes fragmentarias y efímeras, *sin dejar de ser, por ello, registros objetivos de la realidad*. Es en este sentido que se produce el *shock mimético*, su valor *revelador y redentor*

de lo oculto por la insistencia, violenta, en la *duplicación* de la realidad dada y establecida socialmente en la imagen fílmica, porque en el “auténtico montaje” (Adorno & Eisler, 2007, p. 84), de un arte cinematográfico autónomo, quedan capturados por el lente los elementos de la realidad que no se reducen a la racionalidad instrumental, participan de la obra, como parte del material artístico. En el cine cinemático la experiencia perceptiva del espectador transgrede su cotidianidad, y las cosas y personas representadas revelan características distintas a las formuladas por el valor de cambio imperante, *delatan* esta reducción. La redención de la realidad física es el reconocimiento de los velos ideológicos que median en la percepción, y “si no fuera por la intervención de la cámara cinematográfica, nos costaría un enorme esfuerzo superar las barreras que nos separan de nuestros entornos cotidianos” (Kracauer, 1996, p. 368).

Estas consideraciones no han perdido validez, y se puede encontrar, en filósofos del arte contemporáneos, una reflexión similar con respecto a un valor táctil del cine. Martin Seel, en sus reflexiones sobre el cine, es a quien en concreto me refiero. Argumenta este autor que el filme “se mueve y nos mueve” (Seel, 2010b, p. 36) en relación con nuestra corporalidad, a partir de las reacciones a lo presentado en pantalla. En el cine se proyecta, ante el espectador, un movimiento que no es el suyo, pero del que participa, llegando más allá de su experiencia concreta. No es entonces un movimiento físico, sino un *espacio plástico movido* (2010b, p. 39), donde es fundamental que el espectador *se deje determinar* por unas leyes externas a su comando y conocimiento. Para explicar este carácter espacial de la obra artística cinematográfica, Seel también se remite a la arquitectura: tal como en ella sucede, en el cine se da un proceso de división y articulación del espacio (2010a, p. 38).

Este uso del efecto técnico, como integrado a la forma del cine y su potencial específico, también se puede apreciar en un cine muy distinto como el de Alexander Kluge, que

sucede respecto a una materialidad en que se imbrica el archivo fílmico con un plano posterior y de creciente burocratización del espacio público, por ejemplo, en *Krieg und Frieden (Guerra y paz)* (1982), o en el trabajo mucho más surrealista de *Die Unbezähmbare Leni Peickert (La indomable Leni Peickert)* (1970), que toma elementos del realismo de Luis Buñuel, a quien Kracauer (1996, pp. 72, 86, 127, 148, 239, 375) resalta con insistencia para dar cuenta de lo cinemático posible en el cine, de revelar “las cosas normalmente invisibles” (p. 72). En ambos casos, la obra de Wenders o la de Kluge, se puede dar cuenta de ello de manera distinta: en Wenders, en el uso consciente y consecuente del 3D para dar cuenta de la dimensión espacial de la expresión corporal de los bailarines de *Pina*; y en Kluge, en el montaje metonímico entre el archivo y el registro del presente para insinuar relaciones indeterminables de otra manera por su violencia.

El momento de la forma, que es lo que opone al cine a la realidad estructurada por la organización social, implica la revelación de la realidad registrada de manera fragmentada o *quebrada*, que es lo propio del arte moderno con vocación crítica (Adorno, 2004a, p. 14). Esta forma mimética que propone el cine es precisamente la forma que la realidad oculta o que aparece como callada, la “realidad no escenificada” (Kracauer, 1996, p. 40). “Los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como los problemas inmanentes de su forma”, dice Adorno (2004, p. 15), y es por eso que el cine tiene un valor epocal pertinente, porque da cuenta, *desde* su forma, de la sociedad misma, de lo que permanece en ella velado, pese a que está ahí y es registrado por la cámara. En este sentido, el cine es “la antítesis social de la sociedad” (2004, p. 18), ya que en sus determinaciones actuales potencia, como dicen Kracauer (1996) y Seel (2010b; 2010c), nuestra percepción de la realidad física.

En ese sentido, el carácter exploratorio del espacio

11. Así lo manifiesta en su introducción a la *Estética del aparecer* (2010), y también en los diversos ejemplos que presenta a lo largo del libro, sobre todo, como él mismo señala al presentar la influencia de Adorno en su trabajo (pp. 29-33), en su análisis del cuadro *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*, de Barnett Newman (pp. 106, 126-130, 150). Seel partirá de la consideración de que “la obra de arte, reza la tesis de Adorno, remontándose a Baumgarten y a Kant no menos que a Nietzsche y a Heidegger, revela a sus espectadores que la realidad es más rica que todas las apariciones que nos es dado determinar en el lenguaje por medio del conocimiento conceptual” (2010a, p. 32). Sobre el concepto de *aparecer* en Adorno, ver especialmente su *Teoría estética* (2004, pp. 27, 37, 110-113, 135-136, 177-178, entre otras).

en el cine es una de las maneras como se presenta lo indeterminable del *aparecer*, concepto central de la teoría estética de Martin Seel, y con el cual se aproxima a pensar el cine; su lectura no es muy distinta, y brinda nuevas luces para actualizar la reflexión de mitad de siglo de los teóricos críticos. El *aparecer*, concepto que además toma Seel de Adorno¹¹, lo entiende como una “experiencia improbable” (Seel, 2010A, p. 204), la percepción de las cosas de otra manera inalcanzable, que es inherente a la experiencia estética. Para el caso del cine, esta “experiencia improbable” tiene dos vectores que forman el movimiento imaginado: el *espacio imaginado*, que ya describí, y el *tiempo imaginado*. Este último se relaciona con la música, como un transcurrir que “permanece inmaterial en la abundancia de sus gestos” (2010a, p. 47), que se traduce en el filme como “ritmo visual”: producción de ritmos y sonoridades. La imagen es entonces, así mismo, un transcurrir, todo lo opuesto a una imagen estática; hay una total transitoriedad. Argumenta Seel que el movimiento de las imágenes en una película produce “efectos musicales” (2010b, p. 48). En su interrelación, el aparecer cinematográfico, movimiento imaginado, permite una experiencia del espacio *sui generis* (Seel, 2010b, p. 41) –esto es, el actuar de un *inconsciente óptico* (Benjamin, 2008) que trasciende la percepción socializada de las cosas y relaciones entre individuos, apareciendo de esta manera como *sui generis*–. De ahí el carácter paisajístico de la experiencia fílmica, una lejanía que actualiza, en el caso de Seel también desde la relación directa con la naturaleza, el aura benjaminiano: el espacio es presentado siempre incompleto, y por lo tanto indeterminable para el espectador. La exploración se debate entre lo visible y lo invisible (Seel, 2010b, p. 41), aquello *on-screen* y *off-screen*. La división fílmica del espacio implica un involucramiento del espectador, donde éste acepta la prolongación del mundo filmado más allá del encuadre.

Seel planteará, de manera muy interesante, una relación

de posibilidad entre pasividad y liberación. Al determinar, nos dejamos determinar (2010b), y de esta manera se hace posible la autonomía. Al concebir de esta manera la posibilidad humana de la autodeterminación, Seel busca relacionar el ámbito interno del individuo con su ámbito externo, todo aquello en lo que está posicionado y que lo preexiste; nótese que esta reflexión continúa estando ligada a la indagación por el *aparecer* estético. Determinar es ser determinado porque para fijar una ruta de acción se debe asumir la relación con el medio externo (social y natural); la relación, indisoluble y mutuamente determinante de sujeto y objeto, individuo y sociedad, cultura y naturaleza, si bien este autor nunca lleva su apreciación a precisar este plano que trasciende la filosofía estética. Al primar en el cine el dejarse determinar, se reivindicaría esta dialéctica; se haría visible esta doble relación. Si “salir de sí” es volver a “sí mismo” (2010a, p. 56), es precisamente porque la única forma de autodeterminarse es teniendo en cuenta las determinaciones que están siempre implicadas en toda acción. El carácter liberador de esta conciencia dialéctica está en el contenido antropológico de autodescubrimiento e invitación, desde la pasividad del dejarse determinar, a la acción del determinar. “Quien quiera determinarse a sí mismo, tiene, no en último lugar, que *dejarse* determinar por *sí mismo*” (Seel, 2010c, p. 75).

De nuevo, se aprecia la consideración respecto a ese llamado de los filósofos de Frankfurt por dar cuenta del potencial cinemático del cine, como ruptura con un orden determinado de cosas en nuestra percepción de la realidad física (e histórica). No es fortuito, por lo tanto, el hincapié en *Pina*, ni tampoco que sea un producto prácticamente único en el medio. Películas como *Adieu au langage* (*Adiós al lenguaje*) (2014), de Jean-Luc Godard, comparten esta consideración, dada su transgresión al uso comercial del 3D. Las obras desafían, desde su forma

misma, el orden social configurado desde la percepción individual, desestabilizando el carácter naturalizado en que opera. Conceptos como el del “flujo de la vida” (Kracauer, 1996, p. 103), de la *redención o rescate* de la realidad física (1996, p. 367), del *shock* (Benjamin, 2008, p. 42; Adorno & Eisler, 2007, p. 42), o del *aparecer* (Seel, 2010A), son contruidos por los filósofos críticos a partir de su consideración de dicho papel histórico del cine con respecto a la realidad social. Pensar de esta manera el potencial posible del cine, hasta la actualidad, permite asumirlo más allá de su consideración como espectáculo y diversión –no liberada, evasiva–, como contenedor de una verdad que lo trasciende.

IV. A modo de cierre

Para una consideración sobre el cine hoy, este punto de partida crítico se mantiene valioso tanto por el comportamiento interno del medio cinematográfico, que se ha desplazado, en gran medida, hacia un cine teatral, como por el estado actual de la realidad social como mundo administrado, donde los medios y el registro fílmico mismo se han articulado de manera afirmativa a la consecución de intereses privados, de publicidad y guerra. También, el desarrollo de nuevos aportes técnicos, cuyo debate se debe realizar en estos términos, de relación con un papel concreto con respecto a la praxis social, o de imposición externa con respecto a la materialidad de la obra misma. Pienso particularmente en el 3D, su real valor como efecto que participa del contenido artístico, y su valor de cambio y éxito de taquilla, así como su emergente ampliación, en este segundo sentido, teatral, para potenciar la *ilusión de duplicación*, en lo que me referí como el cumplimiento de la proyección distópica de Huxley y su *sensorama*.

El cine más contemporáneo, que ya no se centra en su valor fotográfico, sino en la estilización digital de la imagen, propone una nueva problematización de las posibilidades de espontaneidad y fragmentariedad que el cine permitía,

que en la imagen fotográfica era infranqueable. La imagen construida en ordenadores, situación que no fue presenciada por estos filósofos, por lo menos no en su desenlace actual, y tal vez sólo en forma de dibujos animados, permite que se retome el total control del producto, porque ya no hay registro de lo otro, de la naturaleza, sino una representación de la misma que es minuciosamente elaborada y completada: ya no se daría, en esta forma del cine, *el descontrol o pasividad* del creador frente a su material artístico, su *dejarse determinar*. Ante la pérdida de la aceptación, en el creador, de lo que se escapa al ojo como parte integrada en la obra, queda en entredicho el valor de verdad que, como nuevo arte, el cine podía ofrecer. Lo que era redención de la realidad física en su articulación contundente con lo concreto como su materialidad, deviene más bien, si es logrado, en una sublimación de carácter pictórico, más acorde al valor, también potencialmente crítico, posible en una obra aurática clásica. Si bien su emergencia no es ilegítima en sí misma, es peligrosa si entra a reemplazar al cine cinemático haciéndose pasar por él, debido precisamente a la diferencia de sus valores artísticos con respecto a una verdad posible y su forma de sublimación de la misma. Queda por comprender si este auge es un retroceso o un diálogo acorde a la correspondencia epocal del material filmico con su contexto social.

Otro aspecto a tener en cuenta, y que se podría problematizar partiendo de estos conceptos, es el del montaje y el consumo de lo fragmentario. Adorno (2006) ya cuestionaba, en su ensayo *Transparencias cinematográficas*, de 1966, “la durabilidad del proceso que buscaba el *shock*” (p. 135), lo integrado que estaba en la industria cultural este sentido *inhospitalario, acusador*, de las obras; el *shock*, que implicaba extrañamiento, es cada vez más la violencia en el paso de las imágenes en el montaje para mantener la atención en el instante,

para el atractivo del consumidor. Lo que era una virtud mimética, en cuanto expresión del peligro de muerte de la lógica social de la competencia, se vuelca al ser inmediatizado como distracción o descanso de los ámbitos del trabajo, al no tener que relacionarse con la reflexión y otorgar sentido. Ambas formas del *shock* conviven en las obras contemporáneas, y su poca distinción problematiza el valor posible de un *shock* como aparición de la represión sublimada.

La dinámica de presentación de las obras no es una preocupación menos actual. La intención ilustrada del cine se ha visto constantemente amenazada y pormenorizada, y las rápidas transformaciones en las formas de distribución y consumo, y no sólo en las de producción, han participado de ello. Si ya la “colectividad apriorística” (Adorno, 2006, p. 136) o la “irreprimible aspiración de la obra de arte de dirigirse a la masa” (Benjamin, 2008, p. 37) que era virtud del cine, era señalada por los filósofos críticos como en grave peligro debido a su inserción en la “lógica de resultados” (Adorno, 2006, p. 136), la *taquilla* o su reducción a un valor de cambio eficiente, los nuevos formatos que prescinden cada vez más de las salas y que se ubican más bien en las dinámicas de la televisión, llevan esta problematización a niveles distintos. A finales del siglo XX, como Susan Sontag (2007) dirá con respecto a esto, el detrimento de la presencia física de la imagen, el cambio de «ir a cine» para ver la película en el hogar, y en pantalla pequeña, cuestiona el poder del cine de “garantizar la experiencia”:

Ver una gran película sólo por televisión es como no haberla visto realmente (lo mismo puede decirse de los telefilmes, como *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder, y las dos partes de la serie *Heimat*, de Edgar Reitz.) No se trata sólo de la diferencia de dimensiones: la superioridad de la imagen mayor de la sala comparada con la pequeña de la caja en la casa. Las condiciones de atención a la película en un ámbito doméstico son absolutamente irrespetuosas. Puesto que las cintas ya no tienen un tamaño único, las pantallas caseras pueden ser tan grandes como la pared del salón o del dormitorio. Pero se sigue estando en un salón o en un dormitorio, solo o acompañado

por familiares. Para sentirse realmente arrebatado, se ha de estar en una sala cinematográfica, sentado en la oscuridad entre la gente anónima” (pp. 138-139).

Es el valor exhibitivo lo que se transforma, y el peligro es que este cambio de forma, y que en términos dialécticos necesariamente influye en el contenido, es movilizado en la industria cultural. En otras palabras, los formatos portátiles responden al mercado, pese a que no se puede dejar de aceptar que las salas también, y que, por lo tanto, la visualización de una obra no depende ahora, como sí en las salas, de los tiempos de duración en una sala determinados por la taquilla.

En estos elementos, la estilización digital de la imagen, el consumo de lo fragmentario y la dinámica de presentación de las obras, que he traído a colación como un intento de relacionar la situación contemporánea del cine con los conceptos de los teóricos críticos, hay algo más que se debe articular, y que permitiría un enriquecimiento en esa indagación sobre la actualidad del cine. Me refiero concretamente a que tanto en el 3D y los demás nuevos efectos, en el uso creciente del *shock* mimético como evasión o irreflexión y en el cambio en los formatos, éstos se han planificado con respecto al espectador, y el objeto “se ha abandonado al azar” (Adorno & Eisler, 2007, p. 133). Es en la relación entre la industria cultural y el público, que es su resultado, que todas estas transformaciones han sido consideradas y llevadas a cabo. Como en la década del cuarenta, *el público es la excusa* (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 134), y toda esta innovación sigue sin tener nada que ver con diferencias objetivas, “con el sentido de los productos” (p. 137). Esta relación entre el objeto artístico y el espectador sigue el mismo sentido que los teóricos críticos señalaban, y considero que es así mismo vigente su posición al respecto: que dicha relación debe invertirse, teniendo en cuenta el valor objetivo o de verdad que busca la

obra de arte. Esto es precisamente lo que, con respecto al público, sería nuevo o *lúdico*, y daría un sentido distinto a la forma espectacularizada y reducida a un ámbito de tiempo libre cosificado, a la celebración en el consumo de la alienación social, en la relación de los individuos con el arte y los bienes culturales en general; “sólo cuando se planifique el objeto sin hacer concesiones al efecto será el público reconocido” (Adorno & Eisler, 2007, p. 133).

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. W. (2004a). *Teoría estética*. En *Obra completa*, 7. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2004b). *Escritos sociológicos*, I. En *Obra completa*, 8. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2006). Transparencias cinematográficas. En *Archivos de la Filmoteca* (52), pp. 130-138.
- Adorno, Th. W. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad*, I. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2013). *Estética (1958/59)*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Adorno, Th. W. y Eisler, H. (2007). *Composición para el cine. El fiel correpetidor*. En *Obra completa*, 15. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. En *Obra completa*, 3. Madrid: Akal.
- Alsina, H. (1989). *Textos y manifiestos sobre el cine*. Madrid: Cátedra.
- Benjamin, W. (1982). *Discursos Interrumpidos*, I. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1991). *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2008). *Obras*. Libro I, vol. 2. Madrid: Abada.
- Echeverría, B. (2005). Arte y utopía. En G. Leyva (Ed.). *La Teoría Crítica y las tareas actuales de la crítica* (pp. 245-258). Barcelona: Anthropos / México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Echeverría, B. (2011). *Discurso crítico y modernidad*. Bogotá: Desde Abajo.
- Fürnkäs, J. (2014). Aura. En M. Belforte & M. Vedda (Eds). *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 83-158). Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Horkheimer, M. (2003). *Teoría Crítica*. Buenos Aires: Amorroutu.
- Hobsbawm, E. (2013). *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*. Barcelona: Planeta.
- Huxley, A. (1999). *Un mundo feliz*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, S. (2006a). La fotografía. En V. Jarque (ed.). *Estética sin territorio* (pp. 275-298). Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.

- Kracauer, S. (2006b). Las pequeñas dependientas van al cine. En V. Jarque (ed.). *Estética sin territorio* (pp. 231-250). Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- Kracauer, S. (2006c). El ornamento de la masa. En V. Jarque (ed.). *Estética sin territorio* (pp. 257-274). Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- Kracauer, S. (2006d). Culto de la distracción. Sobre las salas de espectáculo cinematográfico berlinesas. En V. Jarque (ed.). *Estética sin territorio* (pp. 215-223). Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- Kracauer, S. (2009a [1928]). Cine abstracto. Sobre la representación de la Gesellschaft Neuer Film. *Archivos de la Filmoteca* (62), pp. 160-165.
- Kracauer, S. (2009b [1937]). Sobre la estética del cine en color. En *Archivos de la Filmoteca* (62), pp. 170-177.
- Kracauer, S. (2009c [1928]). Cine sonoro. Sobre la presentación en el Gloria-Palast de Frankfurt. *Archivos de la Filmoteca* (62), pp. 166-169.
- Marcuse, H. (1978). Acerca del carácter afirmativo de la cultura. En *Cultura y Sociedad* (pp. 45-78). Buenos Aires: Sur.
- Marcuse, H. (1985). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Seel, M. (2010a). *Estética del aparecer*. Madrid / Buenos Aires: Katz.
- Seel, M. (2010b). Ser movido y movimiento. Elementos de una antropología del cine. En G. Leyva & C. Pereda (eds.). *El balance de la autonomía: cinco ensayos* (pp. 35-58). Barcelona: Anthropos.
- Seel, M. (2010c). Dejarse determinar. Un concepto revisado de autodeterminación. En: G. Leyva & C. Pereda (eds.). *El balance de la autonomía: cinco ensayos* (pp. 59-84). Barcelona: Anthropos.
- Sontag, S. (2007). *Cuestión de énfasis*. Bogotá: Alfaguara.
- Sontag, S. (2011). *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Random House Mondadori.

Referencias audiovisuales

- Biograph Company (Prod.); Griffith, D. W. (Dir.) (1912). *The Musketeers of Pig Alley*. Estados Unidos: Biograph Company.
- Bioskop Film, Filmverlag der Autoren & Kairos Film (Prods.); Kluge A. (Dir.). (1982). *Krieg und Frieden*. Alemania: Bioskop Film, Filmverlag der Autoren, Kairos Film.
- D'Angelo, S.; Guarini, A. & Rossellini, R. (Prods.); Rossellini R. (Dir.). (1947). *Germania, anno zero*. Italia.
- Ghenzi, S.; Janni, J.; St. John, E. (Prods.) & Castellani, R. (Dir.). (1954). *Giulietta e Romeo*. Italia/Estados Unidos: The Rank Organisation / Universalcine.
- Excelsa Films (Prod.); Rossellini, R. (Dir.). (1945). *Roma, città aperta*. Italia: Excelsa Films.
- Kairos Film (Prod.); Kluge, A. (Dir.). (1970). *Die Unbezähmbare Leni Peickert*. Alemania: Kairos Film.
- Welles, O. (Prod.); Welles, O. (Dir.). (1952). *Othello*. Estados Unidos: United Artists; Mercury Productions Inc.; Les Films Marceau.
- Wild Bunch (Prod.) & Godard, Jean-Luc (Dir.). (2014). *Adieu au langage*. Suiza: Wild Bunch.
- Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Neue Road Movies (Prod.) & Wenders, W. (Dir.). (2011). *Pina*. Alemania: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Neue Road Movies.